

Éditorial

Bachelard “silenciaire” ou l’art d’entendre

Les milieux sonores de Gaston Bachelard sont indissociables de sa vie champenoise, rythmée par les vendanges et les moissons. « Philosophe aux champs »¹, il écoute les murmures de la forêt peuplée d’arbres et d’oiseaux, la mélodie du ruisseau, ou « l’air parlant »² lui donner des leçons philosophiques et musicales qui résonnent et retentissent dans son écriture rythmique, ondoyant comme le mouvement de la vie. Cette « audibilité du lisible » (Matthieu Guillot) est essentielle chez Bachelard qui nous conseille d’écouter les livres pour mieux les comprendre, d’apprendre « l’énergie par le poème »³, la musique ou les tableaux qui sont autant de milieux ambiants et sonores où l’on peut séjourner en méditant sur « l’énergie de la matière »⁴, thème commun à l’art et à la science du début XXe.

Si Bachelard n’a jamais écrit sur la musique, la proximité de sa pensée avec celle des musiciens et artistes contemporains apparaît au grand jour dans ce numéro dédié à un philosophe musicien dont « l’oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir »⁵. Tendu vers une « sur-écoute » de la matière sonore⁶, il entend parler les couleurs et les formes (« toutes les fleurs parlent, chantent, même celles qu’on dessine »⁷) et nous fait goûter la saveur des mots, dotés de sonorités et de parfums singuliers, dans une « polyphonie des sens »⁸ qui nous harmonise et nous aide à mieux habiter le monde, “poétiquement”.

Nombre de compositeurs aux XXe et XXIe siècles, ont été inspirés par sa poésie en phase avec la nouvelle musique du XXe, conçue à partir du silence

¹ Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 234.

² Bachelard, G., *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 271.

³ Bachelard, G., *L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 262.

⁴ Bachelard, G., *Le droit de rêver*, cit., p. 41.

⁵ Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l’intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 184.

⁶ Bachelard, G., *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957, p. 164.

⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁸ Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 6.

comme premier milieu sonore du son, devenu cet espace-temps en mouvement, générateur du rythme, du timbre et du temps musical. Mais l'on peut entendre aussi ces ondes de silence traverser les poèmes dont les mots n'ont besoin d'aucun préambule, tout au plus d'un « prélude de silence »⁹. Car “le silence est un monde” qui cherche à s'exprimer dans la musique comme dans l'être, donnant naissance à la première parole humaine¹⁰. Mais « avant de parler, il faut entendre »¹¹, nous dit Bachelard (via Novalis) car le langage est d'abord une écoute des langues infinies de l'univers comme le savent les poètes et les musiciens, retrouvant l'attitude de *l'infans* et son attention extrême du moindre son et mouvement ; jusqu'à « s'entendre voir » ou « s'entendre écouter »¹² comme dans la musique acousmatique « une écoute de l'écoute »¹³ selon François Bayle. Cette « poétique de l'écoute » (M. Guillot) apparaît ici en filigrane de tout le numéro.

Ce qui interroge Bachelard, observe Makis Solomos, « ce n'est pas tant le son en tant que phénomène physique que le processus qui lui permet d'exister, c'est-à-dire, “l'écoute” » ; une écoute incarnée et “située”, révélant “l'unité sonore” d'un *milieu* (c'est-à-dire l'ensemble des relations réciproques établies entre un sujet et son environnement) marqué par la présence de l'eau. Ses chants ont fasciné les philosophes (Bachelard et Jankélévitch, deux « philosophes de l'eau » selon Jean-Pierre Cléro) et les musiciens parmi lesquels le compositeur japonais Toru Takemitsu (1930-1996) pour qui un son est authentiquement musical lorsqu'il peut être comparé à une eau vivante. C'est avec une oreille bachelardienne qu'il a écouté les ruissellements de sons et de silences perçus autour de lui ou dans ses rêves, déclencheurs de visions musicales poétiquement structurées dans sa musique (Ziad Kreidy).

Attentif à la « géologie du silence »¹⁴, le compositeur et philosophe Hugues Dufourt (1943-) a puisé lui aussi aux sources bachelardiennes pour composer, sa “musique spectrale” à partir de l'œuvre scientifique de Bachelard¹⁵, où les notions de spectre et de résonance sont centrales (Pierre-Albert Castanet). En nous apprenant à développer une oreille active, en nous et autour de nous, Bachelard nous rend sensible aux vibrations de la matière sonore que Debussy, son contemporain (1862-1918), a su capter dans sa musique. En quête d'« un art libre, jaillissant... à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer ! »¹⁶, il nous fait entendre dans son opéra (1902) ce « grand silence... extraordinaire » de l'eau (« On entendrait

⁹ Bachelard, G., *L'intuition de l'instant. Étude sur la « Siloë » de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992, p. 103.

¹⁰ Cf. Picard, M., *Le monde du silence*, tr. fr. par J.-L. Egger et préface de G. Marcel, Paris, Puf, 1954, [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].

¹¹ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 164.

¹² *Ibidem*, p. 167.

¹³ Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, p. 136.

¹⁴ Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, cit., p. 285.

¹⁵ Bachelard, G., *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018, p. 47.

¹⁶ Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987, p. 296.

dormir l'eau! »¹⁷) qui met dans les paysages des « lacs de chant »¹⁸, commente Bachelard pour qui il n'y a pas de poésie sans silence. Celui-ci est incarné par le personnage de Mélisande dont le chant, murmuré « au minimum de la voix », n'est qu'un prolongement ; preuve que l'on peut « représenter musicalement tout ce qu'une oreille fine perçoit dans le rythme du monde environnant »¹⁹. À force d'écouter les sons de l'eau (*La Mer*, 1905) et des êtres de l'air milieu d'où provient le son, il a libéré la musique de ses formes préconçues, des grammaires musicales et de la pulsation métrique auxquelles elles étaient liées pour développer une « musique de plein air »²⁰. Parmi les êtres de ce « mi-lieu », situé entre ciel et terre, l'oiseau, dans son jaillissement immédiat, incarne un dynamisme libérateur des pesanteurs terriennes. Emblématique de la musique (« Je ne suis qu'un être écoutant »²¹, dit l'alouette shelleyenne) et de « l'énergie » qui rend les êtres « vivants », l'oiseau, en son vol est une beauté première que nous sommes capables de mimer intérieurement. Car « il y a du vol en nous »²², et il revient aux poètes comme aux musiciens de nous le faire sentir, en nous apprenant à voler avec les sons dans l'espace devenu musique (« Pas d'espace sans musique car il n'y a pas d'expansion sans espace »²³). Saisir ce dynamisme de la réalité et le faire résonner dans notre imagination est le travail des artistes, amenés à nous faire découvrir la vivacité de ses mouvements incessants, semblables à ceux du règne animal selon Bachelard, qui la qualifie d'« animalisante »²⁴.

L'oiseau, dont la vie « rythmée » se donne, avec toute son intensité, dans l'instant même de son apparition, montre qu'« il y a identité entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie »²⁵. À la fois vol et chant, onde et corpuscule, il est ambivalent comme la matière-énergie qui est à l'origine d'une nouvelle conception du temps, relatif à l'espace. Mais « en quel sens le rythme est-il temporel ? », se demande Pierre Sauvanet auquel répond Elie During en montrant que le temps bachelardien est en phase avec le temps musical. Marcus Motta a entrepris de de nous le faire entendre dans sa pièce *Space Tango*, où il nous rend sensible à ce « pluralisme temporel » fait de groupement d'instant.

Premiers phonateurs, les oiseaux ont inspiré aux hommes « une musique d'humanité » en imitant les voix de l'univers²⁶, celle de l'eau, le « son fondamental », d'où provient le langage et la musique selon Bachelard. Ainsi, il entendait « le clapotement nasillard des rivages dans le nasillement des oiseaux aquatiques, le coassement de la grenouille dans le râle de l'eau, le sifflement du roseau dans le bouvreuil, le cri de la tempête dans la frégate » ; tandis que « les sons tremblés,

¹⁷ Debussy, C., *Pelléas et Mélisande*, Opéra, Acte I.

¹⁸ Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, cit., p. 258.

¹⁹ Debussy, C., *op. cit.*, p. 289.

²⁰ *Ibidem*, pp. 43-44.

²¹ Bachelard, G., *L'Air et les songes*, cit., p. 103.

²² *Ibidem*, p. 58.

²³ *Ibidem*, p. 62.

²⁴ Bachelard, G., *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015, p. 38 ; 51.

²⁵ Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, cit., p. 20.

²⁶ Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, cit., p. 260.

frissonnants » des oiseaux de nuit étaient pour lui « la répercussion d'un écho souterrain dans les ruines »²⁷. Mais l'oiseau n'est pas seulement un imitateur ; c'est aussi un inventeur « comme le compositeur dans l'espèce humaine »²⁸. Il peut aussi se faire le messager privilégié des dieux dans la divination, induite par l'écoute de ses chants rappelle le musicien François-Bernard Mâche (1935-)²⁹. Inspiré, dans un premier temps par les chants d'oiseaux³⁰ – comme son maître, le compositeur et ornithologue Olivier Messiaen (1908-1992) – il s'est orienté vers les sons des éléments, chers à Bachelard. Ainsi, dans *Kassandra* (1977), « le feu se met à parler » et le bourdonnement des abeilles se mêle aux autres voix et sons instrumentaux pour composer « une polyphonie naturelle »³¹; tandis qu'il nous fait entendre dans *Amorgos* (1979) « ce que dit la mer dans la grotte » dont il se fait le « traducteur »³². Selon lui, « un animisme spontané nous fait probablement percevoir même dans le monde des bruits du vent, de la mer, de l'orage, etc... des "voix" qui s'adressent à nous »³³. Car « le monde nous parle » et « l'homme n'est pas seul à parler »³⁴, confirme Bachelard. La pensée philosophique et scientifique évolue selon lui dans le sens contraire de la pensée artistique orientée vers la compréhension "animiste" du monde et de ses éléments³⁵, entendus comme des énergies sonores qui existent à l'état pur dans la nature. C'est pour nous les faire entendre que les compositeurs du XXe ont créé leur musique, née « d'une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs »³⁶. Matière vibrante, la musique est devenue au XXe, un art de l'espace, comme l'avaient pressenti Debussy, à l'origine d'une nouvelle manière de composer en se mettant à l'écoute.

La musique ne serait-elle finalement «qu'une façon d'entendre»³⁷, un mode de connaissance à part entière, énonçant des vérités sur un mode non rationnel, intuitif ? C'est ce que suggèrent les auteurs de ce numéro en montrant l'importance, aujourd'hui, de l'écoute (déclinée en "ouïr", "écouter", "entendre" chez Bayle) et de la cosmo-écoute pour se construire un milieu en résonance avec notre être. Car «*even inanimate things have their music*» affirme Siméon Pease Cheney (1818-1890)³⁸, le premier musicien à avoir eu l'idée de noter tous les sons qu'il entendait

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cf. Mâche, F.-B., « La musique chez les oiseaux », in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996; Id., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 395-401.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Mâche, F.-B., *Naluan*, op. 27 pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1974.

³¹ Mâche, F.-B., *Kassandra*, op. 33 pièce radiophonique pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1977.

³² Mâche, F.-B., *Amorgos*, op. 38 pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1979.

³³ Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conférence à l'Université de St. Étienne, 8 janvier 1997.

³⁴ Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, cit., p. 161.

³⁵ Cf. Bachelard, G., *La Philosophie du non*, cit., pp. 19 et 21.

³⁶ Debussy, C., *op. cit.*, p. 45.

³⁷ Cf. Mâche, F.-B., *Exposition « Paysage sonore urbain »*, Actes de Colloque (30-31 mai 1980), Paris, Plan Construction, 1980.

³⁸ Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017, p. 12.

dans sa maison entourée d'eau et de forêts, et à les noter sur des portées : toute une vie passée à l'écoute³⁹, et à pratiquer l'art d'entendre les choses comme Bachelard nous invite à le faire si nous voulons retrouver le monde que nous avons perdu⁴⁰. En réapprenant à « sentir comment volent les oiseaux et quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin »⁴¹; à entrer en « sympathie musculaire » avec les êtres et les choses, nous saurons que la musique ou les vers poétiques ne sont pas des sentiments mais « des expériences corporelles et motrices » (Francesco Spampinato) ; qu'il n'y a pas que les oiseaux qui chantent : les maisons aussi. « Le seau où la pluie (qui) s'égoutte, qui pleure sous la gouttière de zinc, ou « les gouttelettes de sons du pétilllement du feu, du bois qui craque ou l'essor subi des flammes quand la bûche s'embrase dans l'âtre » sont de la musique⁴². Quand on passe sa vie à l'écoute (comme le font aussi les animaux dont la vie en dépend) l'oreille finit par percevoir, depuis l'arrière-pays du silence, une musique derrière la succession des sons. Or, « l'on entend mieux les yeux fermés » souligne Bachelard⁴³, anticipant la musique acousmatique née de l'art radiophonique dont il était un ardent défenseur.

Mais est-ce vraiment de la musique tous ces sons d'oiseaux, de vent et de pluie dans les seaux, crépitements d'insectes, de claquements de portes ? (*Archives* de ce numéro)

En intégrant ces bruits dans leur musique, les compositeurs du XXe nous ont fait comprendre que « nous vivons au milieu des sons et non pas seulement au milieu des images » comme en témoigne Raymond Murray Schafer (1933-2021) dans son livre *The Tuning of the World*⁴⁴ à l'origine de l'écologie sonore. En refusant de considérer le monde comme musique, « c'est le vent, ce sont les oiseaux, ce sont les roseaux, ce sont les gouttes d'averse sur les arbres » que nous refusons finalement⁴⁵. Bachelard nous invite à retrouver ce sens de l'écoute, même en milieu urbain où nous pouvons aussi nous demander : de quels sons et de quels silences voulons-nous être entourés pour mieux vivre aujourd'hui et agir sur notre milieu sonore ? Debussy a montré que la musique crée des espaces atmosphériques plutôt que des formes, volontairement estompées dans *Brouillards*, un prélude pour piano qui, entendu « polyphoniquement » et « musculairement » (F. Spampinato) nous « tonalise », provoquant « une activité toute neuve de l'imagination créatrice »⁴⁶. Cette expérience immédiate et multisensorielle du sentir, au contact d'une

³⁹ Cf. *La musique des oiseaux* dans *Archives*.

⁴⁰ Cf. Crawford, M. B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.

⁴¹ Rilke, R.-M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. par M. Betz, préface de P. Modiano, Paris, Seuil, 1980, p. 25, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].

⁴² Quignard, P., *op. cit.*, p. 63.

⁴³ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 166.

⁴⁴ Cf. Schafer, R. M., *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wild Project, 2010, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].

⁴⁵ Quignard, P., *op. cit.*, p. 119.

⁴⁶ Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, cit., p. 164.

atmosphère qui nous affecte avant même que nous ne la comprenions, est celle de l'écoute profonde qui peut nous faire accéder à la mémoire corporelle (des sons intra-utérins du commencement de la vie dans l'obscurité d'un milieu naturel). Telle est la proposition de l'artiste Juliette Kempf qui nous invite à plonger dans les eaux de Mémoire, avec son installation sonore *En souvenirs* (2022)⁴⁷, où chacun peut "profonder" librement dans une sorte de "grotte", guidé par les souffles et les voix enregistrées de personnes de tous âges. Mêlés aux chants des neuf « muses », ces voix nous font cheminer vers une mémoire immémoriale, d'avant le temps, où le monde n'était que souffle, énergie.

Cherchant avant tout à toucher les sens avant l'intellect, le compositeur japonais Toru Takemitsu conçoit la musique comme "une matière vivante" et irrationnelle que l'on voit naître et croître. En affinité profonde avec Bachelard (« a-t-on jamais fait de la poésie avec de la pensée ? »⁴⁸) il s'est détaché de l'esprit d'analyse au profit d'une dimension cosmique et spirituelle qu'il appelle le "Ma", une manière de comprendre l'univers comme un cosmos⁴⁹. Fondée sur un rythme physiologique, « l'inquantifiable *ma* tendu dynamiquement...silencieux et hors son... empli d'innombrables sonorités » est au cœur des arts au Japon⁵⁰. Il permet d'expérimenter un autre temps, non mesurable, s'ouvrant "entre" les choses et "entre" les êtres pour faire surgir un art vivant. Tendue vers un au-delà du sensible, l'oreille cherche à « voir l'invisible et à écouter l'inaudible »⁵¹, et déclenche des visions. C'est à saisir cette "aura" du son et à relier visions rêvées et visions "musicales", que se livre le compositeur, de telle sorte que le sonore et le visuel se confondent (Z. Kreidy). Sur ce point, il est proche de la chorégraphe Carolyn Carlson⁵², influencée comme lui par les écrits de Bachelard et par la culture japonaise dont elle reprend certaines notions comme le "Li" (qui désigne, entre autres, les transformations de la nature et le souffle du vent). « Je travaille à partir de rêves et d'intuitions » explique Carlson dont la pensée poétique et métaphorique est en affinité avec l'approche bachelardienne. Son écoute corporelle des mouvements du monde et de la matière rejoint la cosmo-écoute chez les peuples qui « chantent et dansent » les idées au lieu de s'exprimer avec des mots (Blanca Solares). De même, les créations de la chorégraphe, conçues à partir de sa lecture de Bachelard, cherchent à célébrer la Terre Mère (malgré la dégradation de la planète) et à nous faire prendre conscience de

⁴⁷ Kempf, J., *En souvenirs. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire*. Compagnie "Le Désert en Ville". Nantes, 2022; Paris, EAM Anne Bergunon, 2023.

⁴⁸ Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 26.

⁴⁹ Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., « Afterword », *Perspectives of New Music*, Vol. 27, n°2, 1989, p. 213.

⁵⁰ Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971, p. 196.

⁵¹ Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, 142.

⁵² Marquée par une enfance vécue près de l'eau, à l'écoute de ses mouvements, et de ceux de tous les êtres alentour (arbres, collines et fleurs sauvages), C. Carlson a, elle aussi, développé une écoute profonde de la nature : « J'ai senti la vie croître en toute chose... éprouvé le sentiment d'innocence de la vie qui s'ouvre à la terre et au ciel » (Carlson, C., « Entretien avec Hélène Tahouet », in Id, *Écrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017, p. 26).

notre appartenance au vivant en donnant à voir ce que signifie « l'énergie en tant qu'esthétique »⁵³.

Si l'énergie a une place privilégiée chez Carlson, en lien avec les éléments naturels, sa pensée poétique, fondée sur « la musicalité du mouvement », privilégie l'oreille (« l'oreille passe avant le visuel », dit-elle) qui projette des visions à partir d'une « adhésion à l'invisible »⁵⁴ est la condition première de la poésie selon Bachelard. De cette connaissance directe, préréflexive, Bachelard témoigne par son écoute profonde qui est en affinité avec celle des musiciens cités dans ce numéro, parmi lesquels Mâche, enclin à penser que la musique est une connaissance irrationnelle, relevant davantage du domaine du rêve (comme le pensait Debussy) et de la rêverie que de la science. Selon ce compositeur, écouter avec une oreille musicale, c'est déjà faire de la musique à condition d'entendre par ce mot le fait de « se changer soi-même en son en existant en lui »⁵⁵. Par sa façon de « plonger dans la conscience des éléments tels qu'ils sont », Bachelard a su accomplir ce geste pour entendre ce qu'ils ont à dire et y répondre : « Que de fois au bord du puits, sur la vieille pierre couverte d'oseille sauvage et de fougère, j'ai murmuré le nom des eaux lointaines... Que de fois l'univers m'a répondu ! »⁵⁶, s'exclame Bachelard pour qui « tendre l'oreille c'est vouloir répondre »⁵⁷.

Eric Maestri confirme que « la musique n'existe que comme "interaction" » et qu'elle est pensée en fonction d'une altérité, en tant qu'espace partagé. Il évoque, à l'appui de sa démonstration, des compositeurs (trices) ayant su décliner la notion bachelardienne de retentissement en cherchant à impliquer l'auditeur, à le faire participer à la réalisation de son œuvre. Il souligne l'importance de l'image (au sens bachelardien) et de l'imagination comme outil compositionnel chez un compositeur comme Bayle, lecteur de Bachelard (*L'Air et les Songes* en particulier) avec lequel il se sent en affinité de pensée ; pour preuve la notion "d'i-son" (image-son) propre à éveiller l'imagination de l'auditeur dans l'écoute radiophonique (chère à Bachelard) et acousmatique. De même la compositrice Pauline Oliveros (1932-2016) pensait que l'écoute est le matériau fondamental susceptible de conduire à l'"écoute profonde" (*deep listening*) qui manque aujourd'hui à nos vies : en perdant cette relation de réciprocité déclenchée par une écoute active de notre milieu, humain et non-humain, « ce qui est perdu... c'est cette paix intérieure... – un sentiment d'équilibre et de concentration, d'énergie nouvelle et de vie » (M. Solomos). En mettant l'accent sur la dimension musicale, acoustique, de l'image, tous ces musiciens renouvellent la philosophie de l'imagination chez Bachelard pour qui "l'homme est musical", tuyau sonore ou harpe éolienne.

En redevenant des êtres "sentant-pensants" (Nietzsche) et "écoutants", (Bachelard) nous serions capables de raviver le monde en nous. C'est à éveiller cette danse silencieuse et réciproque de nos perceptions que s'emploient les membres

⁵³ Bachelard, G., *Lautréamont*, cit., p. 115.

⁵⁴ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 24.

⁵⁵ Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997, p. 63.

⁵⁶ Bachelard, G., *L'Air et les songes*, cit., p. 12.

⁵⁷ Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012, p. 29.

du *Bachelard Quartet* (interviewés ici par Gilles Hiéronimus) en se faisant l'écho sonore des pensées du philosophe. Dans leur spectacle, s'affirme l'omniprésence de la musique chez Bachelard, foyer d'une rêverie active pour l'auditeur placé au cœur d'un dispositif tri-frontal qui l'implique tout entier dans les sons (vocaux et instrumentaux) et le rend sensible à la musicalité de l'existence.

Entendue au sens d'une "attitude" d'écoute, la musique donne le sentiment d'exister « sans qu'une pensée soit nécessaire » comme l'avait déjà constaté le philosophe-musicien Jean-Jacques Rousseau, dans ses *Rêveries* provoquées par les sons de l'eau. L'expérience induit une « méditation rendant inutile, inopérante et même nuisible, toute réflexion » nous dit Mâche. Dans son projet de *Ville Sonore*, aménagée expressément pour les nouveaux promeneurs urbains et solitaires que nous sommes devenus aujourd'hui, il cherche à transformer "l'attitude aliénée du consommateur" et son "vagabondage aléatoire" par une attitude d'écoute profonde et créative visant à le transformer bientôt en "compositeur" de son propre milieu sonore. Selon lui, « il faut conduire les gens à écouter les sons avec une oreille musicale », ce qui nécessite une éducation : « C'est dans les écoles maternelles et primaires que se joue notre liberté d'écoute et l'avenir des sons »⁵⁸. Écoutez ce qu'ils ont à nous dire, seuls ou par l'intermédiaire du compositeur et l'on comprendra alors que « la musique n'est pas un produit sonore de luxe ou de série mais une façon d'entendre et un art de vivre le son »⁵⁹ à la manière de Bachelard.

Marie-Pierre Lassus
 Université de Lille
 marie-piere.lassus@univ-lille.fr

Bibliographie

- Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012.
 Bachelard, G., *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992.
 Bachelard, G., *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015.
 Bachelard, G., *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018.
 Bachelard, G., *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
 Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
 Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
 Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.
 Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.
 Carlson, C., « Entretien avec Hélène Tahouet », in Id, *Ecrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

- Crawford, M.B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C. *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987.
- Mâche, F.-B., « La musique chez les oiseaux », in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996.
- Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*. Conférence à l'Université de St-Étienne, 8 janvier 1997.
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Picard, M., *Le monde du silence*, tr. fr. par J.-L. Egger et préface de G. Marcel, Paris, Puf, 1954 [Die Welt des Schweigens [1948], LOCO, 2009].
- Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Rilke, R.-M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. par M. Betz, préface de P. Modiano, Paris, Seuil, 1980, [Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].
- Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [The Tuning of the world, Toronto, Random House Inc., 1977].
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., « Afterword », *Perspectives of New Music*, Vol. 27, n°2, 1989, pp. 205-214.